المبحث الخامس

الشعر بالصورة

التشكيل بالصورة*
نماذج من محمود حسن إسماعيل

[وما أنا إلا شعاع غريب ـ تألق بين جفون الضباب
توهج حتى بكاه الرماد وأغفى، فجن عليه السحاب
« أين المفر »]

١

كان يترنم بهذين البيتين وكنا نستمع إليه فى انبهار... خطوات النسيم الوانى تسحب أذيالها على صفحة « بردى » الهادئة فى أمسية من أمسيات خريف ١٩٦٠م، وأشعة الغروب تمتد وتمتد حتى تغرق فى قاع النهر، ونبرات صوته العميق الأجش تعلو ثم تتلاشى فى مزيج من الهمس والكشف، فلم يكن الألق المتوهج قد أغفى بعد، وإن كانت الغفوة منه على قيد ذراع، ولم تكن ضفاف المرفأ الأخير قد لاحت لناظره، وإن كانت منه قاب قوسين أو أدنى. كان الشاعر ما يزال يحس فسحة الأمل وخصوبة العطاء وقدرة التجدد، بل كان يردد على آذان جلسائه أحيانا تلك العبارة التى لا تخلو من روح الشعر وإن لم يقصد بها قائلها شعرا: «إن فى صدرى غابات لم تطأها حتى الآن قدم»!!

والحق أن هذا البوح - على إيجازه - يستقطب جملة من محاور التجربة الإبداعية لدى الشاعر الراحل محمود حسن إسماعيل، فهذا الوتر الفذ الذى رقّ بأعذب الأغنيات للكوخ والأرض والنيل، وصاغ فى إنسان مصر وهوائها ونباتها وكل ذرة من ذرات ترابها أجمل التراتيل، وتدسس فى سراديب النفس البشرية

* نشرت هذه الدراسة بمجلة الثقافة ـ القاهرة ـ يونيو سنة ١٩٧٧م.

ودروبها حتى وقف منها على مشارف السر الأعظم يناجيه ويحترق بناره المقدسة، هذا الشاعر الذى أثرى وجودنا المنظوم ما يربو على الأربعين عاما، لم يكفّ لحظة من لحظات عطائه الفنى عن استشعار ما يستشعره الفنان الأصيل من طموح إلى قول ما لم يُقل، من نزوع إلى التخلق والانبعاث مع كل دورة من دورات الزمن، من شغف بالمطلق، وارتحال وراء الآتى، وقدرة على التجدد لا تقتصر على مجرد الرغبة فى المتغير والمستطرف من أشكال التجربة الشعرية، بل تتجاوزهما إلى حد المواءمة بين تجدد الكيان الإنسانى الخالق والكيان الفنى المخلوق، فتحس من «جديده» أنك بإزاء شعر يتنفسه مبدعه أكثر مما يصطنعه، وتشعر أنك أمام «شىء» يحياه صاحبه أكثر مما يعبّر به:

شىء يتحرك بالأبد
كربيع يَخْلق مِن جسدى
عُمْرًا يتجدد كلّ غَد
يتخلى عن هيكل أمسى
ويدبّ بآخر فى نفسى
ويصبّ كراها فى رَمْس
حفرته الشهقة للماضى[1].

إن هذا التجدد، أو لنقل هذا التناسخ الشعورى والفنى، يمثل الملمح الأساسى بين ملامح الوجه الفنى للشاعر الراحل، وهو ملمح يحظى بهذه الأهمية لا لمجرد إسهامه فى تشكيل صور الشاعر وأبنيته بحيث تحمل باستمرار طابع التمرد على النفس والرفض لما قيل والحلم بما لم يزل فى رحم المستقبل الفنى جنينا لم يتخلق بعد، بل لأنه - أيضا - يكاد يسلك حبات نتاج الشاعر على امتداد عمره الفنى، بدءًا بديوانه «أغانى الكوخ» الصادر فى يناير ١٩٣٥م، ومرورا بديوانه «أين المفر» الصادر فى ديسمبر ١٩٤٧م، والذى يمكن اعتباره منعطفا بارزا فى حياة الشاعر الإبداعية، حيث

تشرع رؤياه فى التحول من المزاوجة بين المحسوس والمطلق فى تشكيل التجربة، إلى تصفية هذا المحسوس وتجريده وتنقيته من تخوم المادة وأوشابها، ثم انتهاء بأغزر موجات عطائه المنظوم وأوضحها دلالة على معالم طريقه الفنى، بعد أن اكتملت حدود هذا الطريق أو أصبحت أقرب ما تكون إلى الاكتمال، عنينا ديوانه «قاب قوسين» الصادر ١٩٦٤م، حيث تضحى مغامرة الشاعر فى «مجاهل الضمير» وفى «قاع الصدور» بديلا لتجاربه فى مطارح الطبيعة المحسوسة، وحيث ينبثق من إحساسه البشرىّ الخاص بوشك النهاية ونذر الخريف الزاحفة، إحساس فنى تصويرى «باقتراب النور» و«انطلاق الهدير» ودنوّ لحظة «الوصول» إلى السر الذى أصبح «على قيد ذراع». ولا ريب أن هذا الجدل الخلاق بين المشاعر فى فطرتها، والصورة الشعرية فى أشكالها البنائية المصقولة، يوحى بأن مسيرة الشاعر الفنية قد وصلت - فى هذه المرحلة - إلى درجة من الإطلاق والتجريد، يستشف فيها النقيض من النقيض.

والحق أن هذا التطور الذى أفضت إليه تجارب الشاعر فى نطاق الرؤيا وأشكالها التصويرية لم يحدث بغتة، ولم يكن ليُلحظ بنفس القدر من الوضوح والاكتمال فى أول دواوينه؛ فرغم أن هذا الديوان - أغانى الكوخ - قد أحدث دويا أدبيا عاليا حين ظهرت الطبعة الأولى منه فى أواسط الثلاثينيات، فإن الجديد فيه لم يتجاوز ما يبهر المتلقى حين يطالع ديوانا يكاد يتخصص بمجمله فى رصد طبيعة الريف المصرى بشتى عناصره ومظاهره ومكوّناته، من «زهرة القطن» إلى «حاملة الجرّة»، إلى «القرية الهاجعة»، إلى «الساقية»، هذا على حين كانت الكثرة الكثيرة من الأعمال الشعرية قبله مزيجا متنوع الأخلاط والألوان، من المدائح والمراثى والفخريات والوصفيات، لا تلمّ شتاتها وشيجة موضوعية أو مجال وجدانى واحد.

على أن الجدة فى ربط الديوان بمجال موضوعى ووجدانى واحد، لا تنفى

أن الفلسفة الجمالية التى تحكم شعر الطبيعة فيه لم تكد تتجاوز العرف الفنى السائد فى تلك الحقبة، وهى فلسفة تتكئ على تراث الرومانتيكية المصرية فى تأصيل علاقة الشاعر بالطبيعة، وتصدر عن نظرة قريبة من تلك التى صدرت عنها فيالق من جماعة «أبوللو» فى تشكيل الصورة الشعرية وبنائها على المزج بين المحسوس والمعنوى، وتبادل معطيات الحواس، والتجسيد، والتشخيص، وجميعها وسائل تشى بجهد الشاعر - عند هذه المرحلة - فى تعميق صلة واقع المادة بواقع الشعور، ولكنها صلة لم تبلغ بعد حد الامتزاج الكامل بينهما، بحيث تتحول الواقعة المادية إلى حالة نفسية خالصة، وبحيث تتحول الطبيعة الصامتة إلى «غابات من الرموز» كتلك التى كان يتحدث عنها الشاعر الفرنسى «شارل بودلير»، بل ما يزال شاعرنا هنا فى مواجهة الظاهرة الطبيعية، وما يزال المحسوس والمجرد لديه فى وضع اقتران ينهض على الثنائية أكثر مما ينهض على الوحدة، يقابل كل منهما الآخر وقد يلامسه ويخلع عليه بعض أصباغه، ولكنه - مع ذلك - يظل محتفظا بكينونته واستقلاله، فتحس فى النهاية أنك أمام نمط من **النوستالجيا nostalgia** الرومانتيكية الأسيانة، على أحد طرفيها يقف الشاعر باحثا عن نفسه وعن لحظات طفولته وشبابه بين مهاد وطنه الأخضر، وعلى الطرف الآخر يتمثل ذلك «الحنين الدائب إلى تلك الحياة الهادئة بين الحقول المصرية الممرعة، والقرى النائمة على ضفاف النيل»[٢].

بيْد أن الحنين إلى تلك الجنة الريفية الموعودة، واللّواذ برباها وأزهارها، ونخيلها وأطيارها، لا يعنى التسليم المطلق بكل قيمها الوضعية، فحتى هذه الحقبة كان الفلاح المصرى - ركيزة هذه الجنة وطريدها فى الوقت ذاته - يعانى من القهر والضنك والمذلة والحرمان ما يشوّه صورة هذا المهرب المثالى الذى يفر إليه الشاعر، ومن ثم تمتزج مشاعر القربى بينه وبين الطبيعة الريفية بمشاعر الغربة، وينصهر لديه الحنين والتمرد فى بوتقة إبداعية واحدة،

ولكنه تمرد من يرى الظاهرة وينفعل بها، أكثر مما هو تمرد من يدرك ويحلل ويربط الظاهرة بأسبابها الأولى، تمرد شاعر متوفز الحواس يقنع فيما يلاحظه بالدمعة الجائرة والتعاطف الملتاع والأسى الرومانتيكى الشجىّ :

والبائس الفلّاح فى رُكْنه ... عُريانُ يَشْكو ضَنْكه خائرُ
شَالتْ بزرع النيل أكتافُه ... وما رعاه البلد الغادر
لَهَا بزيف الغرب فى مُدْنه ... والريف من أوجاعه حائر
بَعْثِر عليه الدمعَ ما صفّقت ... فى قلبك الألحان يا شاعر
واحْرِق له الأجفان ما مسّها ... بَرْح الأسى والحزن يا ساهر[٣]

إن **المزاوجة بين المحسوس والمعنوى** تجد صداها هنا فى المزاوجة بين الرصد المباشر للظاهرة - الفلاح البائس - والتعبير عن وقعها فى النفس عن طريق التشكيل بالصورة فى البيتين الأخيرين بخاصة، حيث يربط الشاعر بين «بعثرة الدمع» و«تصفيق الألحان»، وبين حرقة الأجفان وتبريح الأسى، وكلاهما - فى التحليل الأخير - يشى بمعالجة رومانتيكية كانت مألوفة لحينها فى صياغة الصور وطريقة اختيار مفرداتها، وربما أعان على توكيد هذه الحقيقة ما يعترف به الشاعر نفسه آنذاك من إعجاب فنى بكل من شيلى وبيرون وكيتس، مع مالهم جميعا من أثر غير منكور فى تراث الرومانتيكية بعامة[٤].

٢

حين يطرح الشاعر سؤاله الذى عنْوَن به ثالث دواوينه : «أين المفر؟» يكون قد وضع قدمع على عتبات السر الأعظم الذى يتضور توقا إليه ذوو الأصالة من المبدعين. لقد كانت «أغانى الكوخ» صلاة فى محراب الطبيعة، تتهجد بحبها والحنين إليها دون أن تحاول الامتزاج بها، وكان ديوانه الثانى - «هكذا أغنى» الصادر سنة ١٩٣٨م، خليطا من شعر المناسبات والمدائح

التقليدية، والرصد الجزئى لوسائل الحياة القروية ومفرداتها، «كالفأس» و«الشادوف» و«الثور» و«الغراب» و«النورج»، حتى لتحس بأن الشاعر قد ألزم نفسه بقاموس شعرى يتعقب فيه هذه الوسائل والمفردات تعقبا وصفيا مستويا، وحدته مجازات جزئية لا تتجلى قيمتها فى سياق صورىّ يشف عن كلية الرؤيا الفنية، بقدر ما تتجلى فى الطرافة الناجمة من اقتران البعيد بالبعيد؛ هكذا يجمع بين خشبة الشادوف النحيلة المستطيلة وهيئة المصلوب المبتور السواعد :

فإذا تَقَاعس خلْتَه فى صمته جُثمانَ مصلوب بغير كُفوف
بَتَرت سواعدَه الليالى، وانبرت تُبْليه فى سفخط وفى تعنيف[٥]

إن مثل هذه **الصورة الوصفية** الراصدة تفسح المجال فى ديوانه الثالث لمحاولة دائبة فى استبطان النفس والوجود معا، حيث راحت أوتار الشاعر تتموج بحنين الأسرار الواغلة فى ظلام الذات الإنسانية، وأنين قيدها وعذابها المصفد العميق، ومالت إلى السر المحجب العاصى وراء أحزان الطبيعة وأفراحها وأسوارها الأزلية العاتية؛ السر فى أن يُرمى الفنان بين أوشاب المادة عبدا لها ثم يطالب بالغناء (قصيدة : أغانى الرق)، السر الكبير الذى تحققه الوحدة وتفضى إليه العزلة الروحية فى محاولة للخلاص المطلق (قصيدة : العزلة)، السر الذى يهتف به الشاعر كلما سقطت ورقة ميتة من غصن ذابل (قصيدة : الخريف)، السر الذى تحاول الطبيعة فتح رتاجه واكتناه طلاسمه وتبحث عنه حتى سنبلات القمح فى الكثبان (قصيدة : عرافة الزهر)، حتى أغنيات الحب تفوح منها رائحة ذلك السر الذى كاد الشاعر أن يلمسه مع نهاية الديوان، ولكن عينيه عشيتا بنوره، وارتخت يمينه بجانبه شلاّء متحجرة، ليصحو من حلم البحث عن السر الأزلى المحجب :

ولما دهانى السرّ دارت ونوّحت سواقٍ على قلبى يَنابيعها الغيب
ورفَّ جَناح كان فى القَيْد صارخا وحلّق، لا سِتر هناك ولا حُجْب

ونوّر ليلٌ كان أعمى بلا عصا بهاوية نَهش الأفاعى لها درب
وأومأتُ حتى كدتُ أعرف، فارتمتْ يمينى، وإذْ بى لاَ أزَال هنا أَحْبو[٦].

ستلاحظ هنا مواءمة فنان شديد الحساسية بين عناصر الصورة؛ بين السواق والينابيع ورفة الجنح وانبثاق النور، كما ستلحظ أن تلك الثنائية التى كانت تخلقها مواجهة الشاعر للطبيعة قد اختفت - أو أوشكت - حين اتحدا معا على مشارف السرّ الأعظم، فاتسعت إيحاءات هذه العناصر، ورحبت حتى تجاوزت مدلولاتها الوضعية الضيقة، وحتى أصبحت معالم على درب فيه من إشراق المتصوفة ومن نبوءة الشعراء.

ومع ذلك فنحن نصدق الشاعر حين يفضى إلينا فى ختام هذه الأبيات بلوعة الإحباط التى كللت نهاية رحلته: «حتى كدت..»، نصدقه لا لمجرد أنه يستخدم فى هذا الإفضاء صيغة المقاربة، بل لأن وسائله فى أداء هذا المستوى المكثف من التجارب لم تكن - فى كثير من الحالات - بنفس القدر من الكثافة والتجريد، ومن ثم فعلى حين تعقدت رؤياه فى هذا الديوان إلى مدى أبعد بكثير مما كانت عليه فى «أغانى الكوخ»، إذْ به يستغل فى الإيحاء بها أشكالا صورية جزئية قريبة من تلك التى كان يلجأ إليها فى الديوان الأول، ومن هذه المفارقة بين رحابة الرؤيا وثراء المشاعر وطموح الغاية من ناحية، وتحدّد الوسائل والصور من ناحية أخرى، نفذ بعض دارسى الأدب ونقاده إلى فن الشاعر، فأخذوه بالغموض تارة، وبالتعقيد تارة، بل وتفكهوا طورا ثالثا فنعتوه «بالطرطشة العاطفية»، وهو مصطلح لا يخلو من التعميم والمصادرة، شأنه فى ذلك شأن كثير مما تعلكه الأقلام فى بيئة الدرس الأدبى.

والواقع أن الشاعر لم يكن ممن يتحرّون الغموض مذهبا، وإذا كان شعره قد صار إلى هذا الغموض أو شىء منه فإن مبعثه هو ذلك النزوع الدائم إلى ما لم يُقَل بعد، النزوع إلى صياغة الصورة على نحو يخرج بها عن إسار الإلْف وقيود العادة، ومن ثم فهو - فى حدود المرحلة الأولى على وجه الخصوص -

غموض تعبيرى ناشىء عن تحريك أطراف الصورة، أكثر مما هو إبهام إيحائى ناشىء عن بعد الآفاق النفسية والوجودية التى يشف عنها، ولعل مما يؤكد هذه الحقيقة أن الشاعر حين تحدث عما يسمى بنظرية العلاقات أو تراسل معطيات الحواس Correspondances لم يدرك منها سوى عنصر المبالغة الذى يلجىء الشاعر إلى الترجمة «عما يراه بعينه بسمعه، وعما يسمعه بأذنه بنظره»[٧]، ومن ثم يربط بينها وبين قول ابن حمديس فى وصف الخمر:

حمراء تشرب بالأنوف سلافها لطفا، وبالأسماع والأحداق

هذا على حين لا نرى فى هذه الصورة وأمثالها أكثر مما نراه فى مبالغات أبى نواس، عندما تضحى الخمر على قلمه جوهرا هبائيا لطيفا يستقبله الشاعر بكل كيانه وجماع حواسه.

وما دام الغموض تعبيريا ينبعث عن تحريك أطراف الصورة وهزّ علاقاتها التركيبية المعهودة، فليس من الصعب فض مغاليقه إذا ألمّ المتلقى بجملة الوسائل التى يتكئ عليها الشاعر فى تشكيل صوره، ومن أبرز هذه الوسائل **تبادل المادى والمعنوى**، وانتزاع أحدهما من مجاله ونقله إلى مجال الآخر. وقد يكون مألوفا أن يلجأ الشعر إلى تعريف المعنوى بالمحسوس أو تجسيده فيه، ولكن غير المألوف حقا أن يتحول المحسوس على قلم شاعرنا إلى معنى مجرد، وكأن انحناءه على ذاته قد أفضى فى النهاية إلى أن يتساوى المعنوى والمحسوس فى بصيرته، بحيث لم يعد ثانيهما أعرف من أولهما كما هى العادة، ومن ثم ساغ بالنسبة له أن يجعل من المسامع «آثاما مغلفة»، وأن يجعل من وقدة الهجير فى الصيف ما يشبه فى وقعه على الحس والنفس وقع «الخزى فى ضمير مذمّم»، وأن يجرد من قلبه الحائر بين الضلوع معنى الإثم حين ينوشه وخز الضمير فلا يحظى بالسكينة ولا يعرف طعم الهجوع:

قلِـق المِهَـاد، كأن مُهجتـه من ريقـة الأفعـى تعـبّ دمـى
أوْ أنـــه إثم يقلّبـــه وخز الضـمير بـوقدة النـدم[٨].

ورغم طرافة الصورة فإن تشكيلها ما يزال يوحى بأن مكابدة التحـول عـبر المحسوس إلى المعنوى ما زالت مكابدة لفظية، فبعيد مـا بـين مضـمون حـركة القلب فى توقه وحيرته العاطفية المشروعة، ومضـمون حـركة الإثم حـين تلـوكه أسنان الندم فلا يدرى له من قرار!!

أما تحوّل المعنوى إلى مادى أو تعـريفه بـه فيتجلى فى التجـاء الشـاعر إلى تجسيد بعض المعانى والمشاعر وإلباسها ثـوبا حسـيا، ثم تجـاوز ذلك أحيـانا إلى تشخيصها فى هيئات وأوضاع بشرية . فإذا تناول هذا التشخيص مظاهر الطبيعة فإنه يعنى أن هذه الطبيعة قد أضحت على قـلم الشـاعر طبيعـة إنسـانية، وإذا تناول حالات النفس فإنه يعنى أن المشاعر قد بلغت من الحيوية واليقظة درجـة تحركت بها من عالم المعانى إلى عالم المادة، هذا فضـلا عما تحـظى بـه الصـورة آنـذاك من قدرة عـلى الإثارة والإقنـاع؛ لانتقال المشـاعر من وضعهـا السكـونىّ المباشر إلى صورتها الفنية المستقلة، فمـا الصـورة - فى التحليـل الأخـير - إلا تجسيد لفظى للفكر والشـعور، ومـا قـالبها التمثيلى إلا مـظهر لمركب عقلى وعاطفى.

على أن تجسيد المعانى وتشخيصها لا يَرِد عند الشـاعر على وتـيرة واحـدة؛ فهو تارة جزئى يعتمد فيه على الوصف المباشر أو العـلاقات المجـازية البسـيطه، من تشبيه حذفت أداته ثم أضيف فيه المشبه به إلى المشبه، أو استعارة تخييلية، أو ما إليهما بسبيل؛ ومن ثم كثرت فى شعره أمثـال هـذه الأنمـاط التصـويرية الجزئية : الشعاع المخنوق، والأمانى المبعـثرة، كأس الأبـدية، ضـباب المسـتحيل، رفات الأحلام، أفنان الغدر، إلى غيرها من الـدوائر المجـازية البسـيطة، الـتى لاتشف فى كثير من الأحيان عن أبعاد نفسية عميقة الأثر.

وهو تارة أخرى تجسيد أو تشخيص مركب، يعتمد فيه الشاعر على استقصاء عناصر الصورة، أو الاستطراد فيها بإهمال الطرف المعنوى والانسياق فى جلاء صورته الحسية، وقد يتطرق من ذلك إلى صور تابعة لأدنى ملابسة، مما يضفى على التشكيل ظلا من التعقيد، مردّه إلى وقوع الفنان تحت إغراء الصورة الثانوية التى تتدفق على قلمه، فيستطرد إليها متخليا لبعض الوقت عن المحور الأصلى للصورة. ولعل قصيدته «نهر النسيان» من أبرز نماذج تلك الظاهرة، وفيها ينسى الشاعر كل ملابسات وجوده المحسوس ليذوب فى رؤيا يتجسد النسيان من بين ركامها كائنا خرافى الملامح والقسمات :

ونسيتُ النّسيان والذِّكْر، حتى صرتُ وهما فى خاطر النسيان
وتجرّدتُ من زمانى وكوْنى لزمان محجَّب عن عيانى
وإذا بى فى قَفْرة ألْقت الصمتَ عليها صوامعُ الرّهبان
وإذا أشْيب يُغَمْغِم كالمجنون بين السّهول والقيعان
شعْوذَتْه السماء، فهو خيال يتزيا بصورة الإنسان
نقش العنكبوتُ فوق محيّاه ظلالا من صُفْرة الأكْفان
مقلتاه بئران، دَلْوهما الظن، وغيبان فى الدجى تائهان
ويداه لقامة الزمن الأعرج عُكّازتان مشدوختان
ضَمَّ إحداهما ولوّح بالأخرى لِوادٍ مخدَّر نعسان
فيه نهر من الدموع، وحُبّ مترع بالأنين والأشجان
وقلوب، أقلّها بين جفنيه سفين يجرى بلا رُبّان
وَالِهات، مجرّحات، حزانى مزقتها فواجع الأزمان[٩].

فالصورة هنا تضع المتلقى بإزاء عالم وهمى مختلط الرؤى والأشباح، المادة الأولى لهذا العالم هى جملة الذكريات الراقدة والتجارب الراكدة التى خاضها الشاعر، ثم طواها نهر النسيان، أما مادته التصويرية فتتجسد تارة فى ذلك القفر الأجرد الساكن الذى يلوذ به الشاعر لواذ الراهب بصومعته، وتاره أخرى

فى ذلك الكيان الأسطورى الهرم الذى تجتمع فيه الأضداد، إيماء إلى حظه من التجريد، هذا فضلا عن استقصاء دءوب لكل عناصر ذلك الجسد الصورى، لدرجة أن المتلقى قد يكون بحاجة إلى كثير من الجهد كى يرتد من القلوب الجريحة إلى السفين الذى يقلها، إلى النهر الذى يجرى به ذلك السفين، إلى الأشيب الذى يتوكأ الزمن على راحتيه، إلى القفر الذى ألقى بالشاعر إليه بعد أن تجرد من إسار الزمان والمكان، حتى أصبح وهما فى خاطر النسيان.

وإذا كان **التداعى** فى مثل هذه الصورة محكوما بمنطق الوجدان الشاعر حين ينفكّ من قيود الواقع المحدود ليمتاح من فيض الرؤى البصرية المختزنة فى القرار النفسى السحيق، فإن بعض تشكيلات الشاعر لم تكن أحيانا بمنجاة مما يعرف « **بالوهم الصورى** » الذى يجمع فيه بين البعيد والبعيد دون رابطة حقيقية، أو مع الاقتصار على الرابطة الحسية المحضة، وهو يختلف عن تيار الوعى بمعناه الحديث فى أن هذا الأخير يشف - رغم تلقائيته الظاهرية - عن آفاق نفسية يقصد الشاعر إبرازها، على حين ينهض الأول على تجميع صور لا علاقة بينها سوى مجرد المصادفة أو الاقتران أو وجه الشبه الحسى، ولا غاية وراءها سوى محض الاستطراف والإغراب بالتأليف بين عناصر لم يسبق التأليف بينها.

فحين ينتزع الشاعر من النخيل، وقد سكنت أعاليه فى قيظ الصيف صورة صوفى ألحد فجمدت أطرافه بعد أن كانت ترتعش تبتلا إلى الله، فإنه لا يتجاوز بذلك لمح وجه الشبه الحسى بين النخيل والصوفى، من حيث اتصاف كل منهما بحركة يعقبها سكون، دون أن تكون ثمة وشائج حقيقية بين الطرفين :

وألحد صوفى النَّخيل، فما أرى ... به هِزّة كانت إلى النّسك تنتمى
لقد كان رعّاش الأيادى تبتلا ... إلى الله، لم يَدْنَس ولم يتأثم

فما بَالُه أصغى وأَصْغَتْ ظلاله كمنتظر حُكْم القضاء المحتم[١٠].

وقد يكون للاتكاء على العلاقة الحسية فى تشكيل هذه الصورة ما يبرره، من حيث إن الشاعر يتصدى لرصد منظور حسى لا مجال للتجديد أو الابتكار فيه إلا بتحريك الحدقة الفنية من مجال إلى آخر، ولكن هذا بدوره قد يفضى إلى محظور فنى أشد خطرا، أعنى تنافر وقع أطراف الصورة على صفحة النفس، ما دام الشاعر يقنع بمجرد التماثل الخارجى، ونلاحظ ذلك على وجه الخصوص فى ديوانيه المبكرين : أغانى الكوخ، هكذا أغنى، ولمن شاء أن يراجع فى أولهما قصيدة « القيثارة الحزينة »، حيث يتجسد وقع العصا على ظهر الفلاح الأجير فى نبرات سورة تتلى من الذكر الحكيم(!!)، أو أن يراجع فى ثانيهما قصيدة « عاهل الريف »، وفيها يبتئس الشاعر للثور ويصور كيف ينوشه سوط سيده ويفرى جلده، وتلك صورة موحشة قاسية، ولكن الشاعر لا يجد غضاضة فى أن يقرنها بالصلاة، مع بعد ما بين الصورتين نفسيا، لأنه اقتصر على لمح ما بين حركة السوط فى هويّه وحركة المصلى فى سجوده من علاقة ظاهرية :

يا ثورِ كيف غزتْك أسواط الورى وتقطّعت فى جانِبَيْكَ جلودها
مَرَدتْ على كتفيك محرابا ً إذا صلّت به يَفْرِى حَشاك سجودها[١١]

ولعلنا لسنا بحاجة إلى إيضاح ما شاب التشكيل من رهق وإحالة نتيجة هذا الوهم الصورى، مع أن نجاح الصورة هو والإحالة على طرفى نقيض، فالخيال الفنى هو السبيل إلى الحقيقة، شريطة أن تفهم هذه الحقيقة بمعناها الرحب نفسيا وكونيا، وهى مطلب لا ينال بالإحالات والمجازات البعيدة.

٣

رأينا فى آخر ترانيم «أين المفر» كيف ارتفعت يمين الشاعر ملوّحة: «عرفْت السر»، وسرعان ما ارتخت بجواره مصدومة بوهج الحقيقة الكبرى، حقيقة النفس وحقيقة الوجود. وليس مصادفة أن تكون خاتمة تراتيل الشاعر فى ديوانه «قاب قوسين» هى قصيدة «أنا والسر»، نفس العنوان، ونفس الجو التجريدى الذى يسم القصيدة الأولى، مع فارق أن الشاعر فى المرحلة السابقة من مراحل تجربته الإبداعية لم يكن قد تخلص بعد من كل آثار المقابلة المباشرة بين الذات والموضوع ، بين المعنوى والمحسوس، بين واقع النفس وواقع المادة، ومن ثم كان خطوه على درب الحقيقة «حبوا»، وكانت إشارته إليها «إيماء»، وكانت معرفته بها «حدسا»، أما فى هذه المرحلة الأخيرة من مسيرته الفنية فقد أضحى «الكشف» بديلا «للإيماء»، وذاب الكيان الزائل المحسوس فى وحدة الوجود الأزلى المطلق، وتحركت الرؤيا من إسار المادة لتحاصر «السر الأعظم» على طريق «الوصول»، فى فيض من المعاناة «الإشراقية» التى طالما اجتلت أنوارها بصائر الميتافيزيقيين فى الغرب، وشعراء المتصوفة فى الشرق:

لستُ فى حيرة ولا فى وقوفٍ فمع الله نظرتى تتطلّع
كلما فرّ طائر حاصرتْه فأتاها من حالك التّيه يخشع

هدأة، وانطلاقة، وإذا النور على الدرب يستهلّ ويَسْطَعْ[١٢]

هى تجربة «اشراقية» إذن، قد تعلو نبرة الأداء فيها حينا، فتتحول إلى استغاثة نائحة أو ضراعية باكية، تحترق بالندم وتلوذ بالمتاب وتلهث فى رجاء المغفرة (قصيدة: شاطئ التوبة)، ولكنها فى معظم حالاتها تتكئ على التشكيل بالصور والرموز ذات الإيحاء الصوفى. وطبيعى أن تزداد درجة هذه الصورة من التصفية بقدر ازدياد نصيب التجربة من التجريد، فعلى حين كان قاموس صور الشاعر - فيما قبل - مثقلا بأصداء الحس، أضحت عناصر الصورة فى طورها

الأخير طيوفا أثيرية الملامح، وغدت وحدات معجمه التصويرى تتراوح بين الصلاة والدعاء والدرب والزورق والشراع والشطآن والنور والبُشْرى والقرب والوداع، وأمثالها مما يوحى بامتزاج تجربة التوبة بتجربة الرحلة والوصول، الوصول من حيث هو قمة **العروج الصوفى** إلى النور الأعلى:

سِيرِى مع النور، سيرى
وغَلْغِلى فى الأثير
وكلّما انْسدّ درب
سيرى، سيمتد درب
فالليل صمت وآهة
وغفلة، وانتباهة
والنور عمّ البقاعا
فلا تقولى الوَدَاعَا[١٣].

والوصول من حيث هو صورة لإحساس الشاعر بقرب النهاية ودنوّ المصير:

قد وَصلْنا، لم نَكَدْ، فاقتربى من ضِفاف النور فى قاع الصدور
قاب قوسين، بلى، إنا على قاب قوس منضحى المرسىَ الأخير[١٤]

ترى هل يقتصر إيحاء «المرسى الأخير» على مرفأ الشاعر فى قرارة النفس، حين انتهى من أسرارها إلى ما ينتهى إليه كل شاعر يعنّى نفسه باقتحام أقنعة المادة وأغلفة الحس؟ أم هل يمتد برحابته ليوحى بأن الشاعر وقد وصل فى مسراه إلى ضفاف النور أصبح يستشعر بشرى الانتقال من عالم الحضور الفانى إلى عالم الغيب الباقى؟ على أية حال ليس الجزم بأحدهما ذا بال، مادام التحام الشاعر بحقيقته النفسية هو الوجه الآخر لالتحامه بالحقيقة الوجودية الكبرى.

ومع أن بعض الوسائل الأدائية، التى أسهمت فى تضبيب صور الشاعر ردحا من حياته الفنية، لم تختف آثارها جملة فى «قاب قوسين»، فإن معظم

إبداعاته الصورية فى هذا الديوان تتجلى أكثر إحكاما وقصدا، وأوفر انسجاما مع منطق الشعور الذى توحى به، وبقدر ما أوغلت رحلة الشاعر فى آبار النفس وخلف أستار المجهول، بقدر ما خفّ اتكاؤه على الوهم وأوجه الشبه الحسية والتداعيات المجازية ، وذابت مرائيه فى وحدة وجدانية تصهر الأضداد وتلد النقيض من النقيض، دون أن يفضى ذلك إلى تفكك الصورة أو تنافر عناصرها :

وإذا حيّاك وجه غلّف الزور عيونهْ
مطمئن الذعر مصلوب الهوى فوق الضغينة
تزحف البسمة من أوكاره ثَكْلى حزينة
فابسمى أنتِ ولا تُبْقى صفاء تحمليه
واتبعينى، واتركيه للدجى يشوى جُفونه

فالذعر المطمئن والبسمة الثكلى - رغم التناقض الوهلى - يجدان ما يرفدهما ويوحد بينهما من منطق الشعور الذى يكشف هلع المنافق تحت نقاب سكينته الظاهرة، ويفضح حقده المميت تحت بهارج بسمته الزائفة، وهو نفس المنطق الذى يحكم صور الشاعر فى قصيدة « الوجه المسدود »، حين يقترن - تحت قناع الوجه الواحد - الموت بالحياة، الخريف بالربيع، ذبول المشيب بغضارة الشباب.

هكذا اكتملت دورة الرؤيا الفنية فى شعر محمود حسن إسماعيل، فاكتملت بها ومعها دورة الصورة فى تشكيلها الإبداعى الخلاق، ومع أن هذا التشكيل بالصورة كان منذ البداية محور جدل نقدى لم يخفت صداه بعد، فإن هذه الدراسة الموجزة ربما أوضحت أن هذا الجدل المشروع لم يكن أكثر من برهان على الأصالة، ذلك أن أبرز أصوات الشاعر وأبقاها هو - فى الغالب - أكثرها دويًا، وحسْب الشاعر أن نسجت أصابعه فى هذا الجانب أكثر من أثر، وحسبنا منه أن نودع برحيله جيلا من سدنة الشعر العربى والخاشعين فى محرابه المهيب.

مراجع وتعليقات :

(١) قاب قوسين - ص ١٤٨-١٤٩.
(٢) تعقيب الشاعر على ديوانه «أغاني الكوخ» - طبعة ١٩٣٥ - ص ١٣٢.
(٣) أغاني الكوخ - ص ١.
(٤) المصدر السابق - ص ١٣٨، ١٤٢.
(٥) هكذا أغني - ص ١١٩
(٦) أين المفر - الطبعة الأولى - ديسمبر ١٩٤٧ - ص ١٧٠
(٧) أغاني الكوخ - ص ١٣٤.
(٨) هكذا أغني - ص ١٧١.
(٩) أين المفر - ص ١٦٦.
(١٠) السابق - ص ٢٨-٢٩.
(١١) هكذا أغني - ص ١٢٩.
(١٢) قاب قوسين - دار العروبة سنة ١٩٦٤م - ص ٢٤٢.
(١٣) السابق - ص ١٢٢.
(١٤) السابق - ص ٥.